

Victor Ieronim Stoichiță

Imaginea Celuilalt

Negri, evrei, musulmani și țigani în arta occidentală în zorii epocii moderne 1453–1800

seriile de Autor
HUMANITAS

Victor Ieronim Stoichiță

Imaginea Celuilalt

Negri, evrei, musulmani şi ţigani în arta occidentală în zorii epocii moderne 1453–1800

Traducere din franceză de
ANCA OROVEANU și
RUXANDRA DEMETRESCU

HUMANITAS
BUCUREȘTI

I
Negru și alb

DIVERSITATEA LUMII

Călătorind prin Țările de Jos în 1517, Antonio de Beatis, canonic de Melfi și secretar al cardinalului Ludovic de Aragon, a vizitat pe 30 iulie colecția de pictură a contelui Henric de Nassau de la Bruxelles. În jurnalul în care își consemnează impresiile, el evocă întâi de toate „foarte frumoase picturi" (*bellissime picture*) și „nuduri de o frumoasă statură" (*nudi di bona statura*), înainte de a poposi asupra unor „panouri cu diverse închipuiri" (*tavole de diverse bizzerie*)

> în care sunt reprezentate mări, ceruri, păduri și câmpii cu multe alte lucruri; unii care ies dintr-o scoică, alții care defecă cocori, femei și bărbați, atât albi, cât și negri, în diverse acțiuni și poziții, păsări și animale de tot soiul și exact după natură, lucruri atât de atrăgătoare și fantastice, încât n-ai cum să le descrii celor care nu le-au văzut.[1]

Specialiștii sunt de acord, în marea lor majoritate, că aici este menționat pentru prima oară tripticul *Grădina deliciilor* de Hieronymus Bosch (fig. 13).[2] Citind acest pasaj, se remarcă imediat locul „în afara normei" pe care vizitatorul îl recunoaște acestei opere stranii în raport cu „sistemul său estetic", care coincide, de altfel, cu cel al unei întregi epoci. Decurge de aici că aceste *tavole* sunt dificil de descris, caracteristică

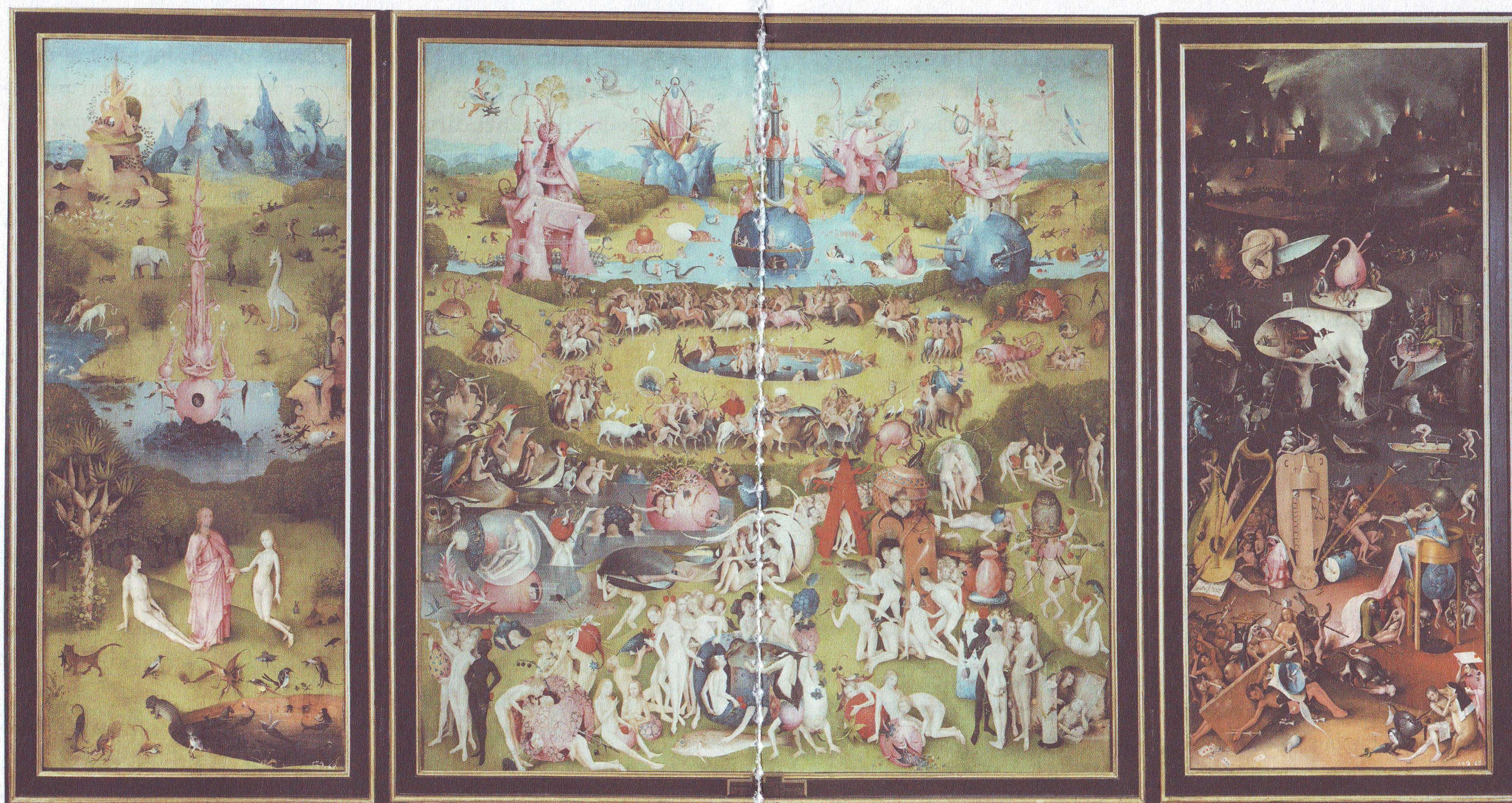
prin care De Beatis conclude scurta sa notă, care avea să devină un *topos* al literaturii despre Bosch, inclusiv al celei mai recente. Astfel, în al său *opus magnum* consacrat primitivilor flamanzi, Erwin Panofsky își mărturisește neputința de a interpreta operele maestrului din 's-Hertogenbosch[3], în timp ce Michel de Certeau califică tripticul aflat astăzi la Prado drept „loc unde să te pierzi"[4], iar Hans Belting, drept „labirint al privirii"[5].

În 1593, când această operă a intrat, ca dar al regelui Filip II, în colecțiile mânăstirii Escorial, inventarul spaniol o descria astfel: „o pictură în ulei pe lemn cu două voleuri laterale reprezentând diversitatea lumii, încifrată [*cifrada*] de Hieronymus Bosch sub forma unui șir de absurdități"[6].

E ciudat cum se regăsește o astfel de pictură într-unul dintre centrele Contrareformei catolice! Iată de ce eruditul frate José de Sigüenza, care a publicat în 1605 istoria mânăstirii, și-a dat toată silința pentru a demonstra că, departe de a fi incoerente, operele lui Bosch conțin o lecție morală, care în cazul *Grădinii deliciilor* (numit în epocă „tabloul frăguței") consta în insistența asupra caracterului trecător al plăcerilor terestre și asupra vanității lumii.[7]

Dată fiind abundența literaturii despre Bosch, ar fi superfluu să redeschidem aici dezbaterea cu privire la mesajele criptate transmise de acest artist de excepție. Îmi pare oportun, cu toate acestea, să interoghez semnificația a ceea ce a fost caracterizat ca „irumperea negrului nud"[8] în pictura Timpurilor Moderne, ceea ce face din *Grădina deliciilor* o operă inconturnabilă într-un studiu consacrat imaginarului occidental al alterității.

Panoul central prezintă o lume colorată, ca să nu spunem pestriță. De curând s-a emis ipoteza seducătoare potrivit căreia ar fi vorba despre o reprezentare imaginară a paradisului înaintea păcatului originar.[9] În acest Eden naturist, negrii,



13. Hieronymus Bosch, *Grădina deliciilor*, către 1500-1505, ulei pe lemn, triptic deschis, 220 × 389 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

deși non-majoritari, sunt prezenți într-un număr important. Ei se înscriu într-o dinamică negru–alb bine controlată, la care face deja aluzie De Beatis.

În umbra unei păsări gigantice, un bărbat cu pielea de culoare închisă și o femeie albă călăresc o rață. Plutind pe heleșteul din preajma unei fântâni, o nacelă e ocupată de un alt cuplu mixt, atât de absorbit de zbenguielile la care se dedă, încât rămâne orb la semnalele disperate ale unui alt personaj, care încearcă în van să li se alăture. În bazinul central, în care amestecul e total, negri și albi se dedau unor exerciții fanteziste, exhibând în același timp o anume răceală, în pofida fructelor roșii cu care sunt împodobiți. În fine, în prim-plan, aparenta dezlănțuire a acțiunilor și posturilor de toate felurile

se înscrie într-o geometrie destul de strictă, savant punctată de prezența unor ființe cu pielea smeadă, în centrul și în extremitățile compoziției. Grupul din stânga se remarcă prin bogata sa retorică gestuală. O femeie neagră al cărei sex dă naștere unei flori are o coacăză roșie pe cap și ascunde o alta în spate. Un al doilea personaj fixează spectatorul cu insistență, iar un al treilea ține un fruct extraordinar, a cărui aparență fantastică desfide orice nomenclatură botanică. În centrul aglomerării, un bărbat alb nud arată cu brațul ridicat ceva ce se află în afara cadrului panoului central. Grupul capătă astfel valoarea de trăsătură de unire cu scena care ocupă voleul stâng, și anume crearea primilor părinți.[10] Eva, abia născută din coasta lui Adam, și acesta din urmă, perplex în fața a ceea ce tocmai s-a produs, sunt amândoi albi. În panoul central creația e diversificată la extrem, dar atât negrii, cât și albii au în mod evident o origine comună. În acest sens, observațiile lui José de Sigüenza, care vedea în această pictură o reprezentare a „varietății lumii", fac dovada unei intuiții profunde și ne invită să reflectăm, de pildă, la locul dialecticii cromatice în cadrul acestui discurs pictural asupra diversității.

Această dialectică dobândește o evidență sporită dacă privim tripticul lui Bosch în totalitatea lui. Închis, tripticul arată o lume în *grisaille*, așa cum se prezenta ea, potrivit unora dintre interpretări, în a treia zi a Creației[11] (fig. 14). Dumnezeu Tatăl, reprezentat într-un medalion în partea superioară stângă, a separat deja lumina de tenebre (ziua întâi), cerul de ape (ziua a doua) și tocmai a creat pământul. Ne aflăm în inima Genezei. Inscripția în latină vizibilă pe cele două voleuri întărește mesajul, care se referă la Creația universului grație Verbului. E vorba de un pasaj din Psalmul 32, 9, unde se spune: „Că El a zis și s-au făcut, El a poruncit și s-au zidit" („*Ipse dixit et facta su[n]t / Ipse ma[n]davit et creata su[n]t*").

Cred că trebuie proiectat acest mesaj asupra tripticului deschis, în care ni se arată această lume deja realizată și abun-



14. Hieronymus Bosch, *Grădina deliciilor*, către 1500-1505, ulei pe lemn, triptic închis, 220 × 194 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

dentă. În contrast cu monocromia începuturilor, ne confruntăm cu un furnicar viu colorat, sclipitor, pestriț. O lume variată. Dihotomia negru–alb e o componentă sau, mai bine, o emblemă a acestei lumi.

Dacă există într-adevăr un mesaj moral în dispozitivul pictural conceput de Bosch, acesta se întemeiază pe sinergia

dintre cele două stări ale operei, închisă sau deschisă, și, odată deschisă, pe cea dintre panoul central și panourile laterale. E semnificativ că spectatorul găsește, într-un anume sens, indicații de lectură în citatul care prefațează opera, dar mai trebuie să facă efortul de a-l prelungi. Căci, odată tripticul deschis, pasajul din Psalmi nu se întrerupe; dimpotrivă, el include ansamblul imaginarului pictat, ca și cum ar fi pronunțat de o voce *off*:

> Din cer a privit Domnul,
> văzut-a pe toți fiii oamenilor.
> Din locașul său, cel gata,
> privit-a spre toți cei ce locuiesc pământul.
> Cel ce a zidit îndeosebi inimile lor,
> Cel ce pricepe toate lucrurile lor.[12]

Dacă e legitim să presupunem că în tripticul deschis Bosch a vrut să-i reprezinte simbolic „pe toți fiii oamenilor“ și pe „toți cei ce locuiesc pământul“, trebuie să ne interogăm cu privire la cunoștințele sale efective legate de diversitatea etnică, precum și cu privire la poziția sa în raport cu discursul general despre diferență în vigoare în epoca sa. La prima întrebare e destul de ușor să răspundem, întrucât prezența în Țările de Jos a unor bărbați și femei cu pielea de culoare închisă era lucru curent de când începuse să înflorească comerțul cu sclavi în secolul al XV-lea. Rămâne însă adevărat că la Bosch semnificațiile simbolice prevalează asupra fidelității documentare. Pictorul ar fi putut vedea și chiar observa îndeaproape negrii care soseau pe continent, dar nimic nu lasă să se creadă că s-a simțit interpelat de ei, percepându-i ca indivizi în sensul propriu al cuvântului. În *Grădina deliciilor*, negrii (ca și albii, de altminteri) sunt în majoritate ființe anonime, simple corpuri nude populând un univers al diversității și multiplicității.

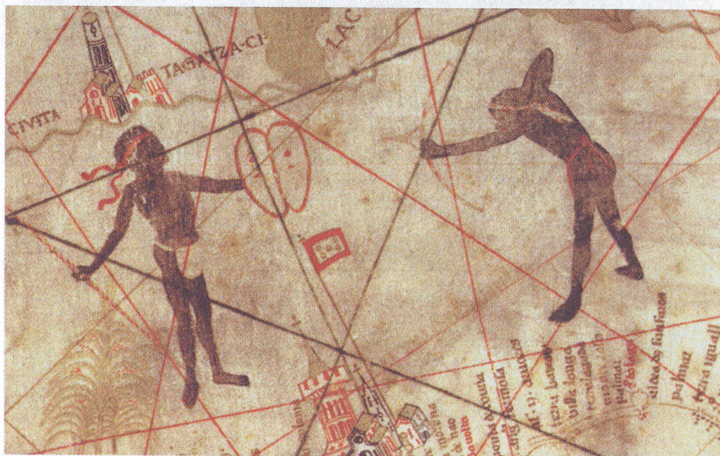
În epoca în care Bosch se pregătea să-și picteze opera, nuditatea negrului, corpul său despuiat sau, mai precis, negrul



15. Ad sextam versus: *Închinarea Magilor*, ilustrație din *Heures à la louange de la Vierge Marie selon l'usage de Rome* de Geoffroy de Tory (Paris, 1525), BNF, Paris

ca ființă esențialmente nudă, obseda imaginarul colectiv occidental. În mod surprinzător, dar semnificativ, iconografia Închinării Magilor, care abia se fixase și care în esență aborda alteritatea neagră sub aspectul unor figuri somptuos înveșmântate ale unei regalități fabuloase și exotice[13], a văzut apărând către 1500 câteva exemple, rare, dar semnificative, de despuiere radicală, sub forma unor reprezentări în care Magul negru avea o simplă coroană și o pânză albă în jurul șoldurilor (fig. 15).

Cam în aceeași epocă, hărțile geografice ale coastei africane încep să fie ornate cu ilustrații evidențiind ceea ce se considera a fi caracteristica principală a locuitorilor acestui continent, și anume nuditatea lor (fig. 16). Relatările de călătorie contribuiau și ele, de ceva vreme, la construcția unui imaginar al alterității africane întemeiat pe starea naturală, căreia i se asimila în mod sistematic păcatul luxurii. Stau mărturie relatările lui Alvise Ca' da Mosto în ale sale *Călătorii în Africa neagră* (1455 și 1456): „Acești oameni sunt aproape



16. *Hartă zisă a lui Cristofor Columb*, hartă geografică a coastei africane (Guineea), detaliu, 1488 (?), BNF, Paris

întotdeauna goi [...]. Femeile lor, fie ele căsătorite sau nubile, sunt goale de la brâu în sus și poartă o pânză de bumbac în jurul taliei, care le ajunge până la jumătatea gambei."

Dacă Alvise Ca' da Mosto multiplică descrierile corporale[14], el este în schimb prea puțin locvace în ce privește trăsăturile fizionomice, căci negrii aveau obiceiul să evite privirile intrușilor.[15] Cu toate acestea, în pasajele care pun în scenă întâlnirea și curiozitatea, notații mergând dincolo de aparențe nu sunt cu totul absente. Aflăm astfel că „femeile de pe aceste meleaguri sunt foarte îngrijite, căci își spală corpul în întregime de patru-cinci ori pe zi, iar bărbații fac la fel"[16] (observație care trebuie probabil pusă în legătură cu o recentă revizuire a ideii preconcepute conform căreia culoarea neagră echivalează cu murdăria), și de asemenea că „sunt ospitalieri și nu vor lăsa să treacă pe la ei un străin fără să-i ofere adăpost sau hrană, și asta fără să ceară nimic în schimb"[17], sau că

> acești oameni nu sunt seniori în sensul că ar fi bogați, ar deține comori sau bani, căci bani n-au deloc și nu bat monedă. Dar, în ce privește ceremonialul sau suita, li se poate da pe drept cuvânt titlul de seniori, căci sunt întotdeauna însoțiți de o mulțime de oameni și sunt temuți și tratați cu reverență de supușii lor, în mult mai mare măsură decât ai noștri.[18]

Reflecția care transpare din aceste rânduri asupra unei maniere diferite de a concepe puterea e însoțită de cea cu privire la raporturile sexuale:

> Acești bărbați și femei negri sunt foarte desfrânați. [...] Una dintre solicitările pe care regele Budomel mi le-a adresat cu cea mai mare insistență a fost dacă nu cumva, noi fiind atât de savanți, cunoșteam un secret pentru a face să-i crească lubricitatea, astfel încât să-și satisfacă și să-și mulțumească numeroasele soții, secret pentru care ar fi gata să mă răsplătească generos.[19]

Călătorul cade el însuși pradă de altfel, cu destulă ușurință, „desfrânării africane", și lectura justificărilor lui e edificatoare:

Înainte de plecarea mea, regele Budomel mi-a dăruit o fată de doisprezece-treisprezece ani, neagră și frumoasă foc. El mi-a trimis-o pe caravela mea. Ceea ce m-a îndemnat s-o urmez a fost curiozitatea de a vedea și cunoaște vreo noutate, nu mai puțin decât dorința de a fi plătit cu generozitate.[20]

Oglinda se inversează și unul dintre marile merite ale relatării lui Ca' da Mosto constă în aceea că ea arată capacitatea călătorului de a surprinde, fie și fugitiv, momentele în care privirea asupra Celuilalt basculează. Scena emblematică în această privință are loc în Senegal, în 1455:

Negrii, bărbați și femei, veneau în goană să se uite la mine, ca și cum aș fi fost o minune. Li se părea foarte neobișnuit să vadă un creștin într-un astfel de loc, căci nu văzuseră nici unul vreodată și se mirau de albeața mea nu mai puțin decât de veșmintele mele, care erau conforme cu moda spaniolă: un jupon de damasc negru și o pelerină de lână cenușie; aceste obiecte îi surprindeau foarte, căci nu mai văzuseră lână. Unii îmi atingeau mâinile și brațele, scuipau și-mi frecau pielea cu salivă ca să vadă dacă albeața ei era adevărată sau falsă; când au înțeles că am pielea albă, au fost stupefiați.[21]

Privirea Celuilalt asupra Aceluiași îl plasează pe acesta din urmă într-o situație de alteritate inversată. Pasajul de mai sus demonstrează o dată în plus că prejudecățile privind „diferența" se construiesc înainte de toate pornind de la anvelopa corporală. În acest sens sunt menționate culorile veșmintelor Aceluiași devenit pentru o clipă un Altul (negru și cenușiu), materia necunoscută a acestor veșminte (lâna) și mai ales pielea sa (albă), obiect al incredulității totale, în așa măsură încât incită la depășirea vizibilului pentru a obține dovada incontestabilă furnizată de atingere.

O îndelungată tradiție a dorit să vadă în culoarea neagră a epidermei „etiopienilor" pecetea infamantă a damnării originare a stirpei lui Ham, fiul impudic al lui Noe.[22] În plus, culoarea neagră ca semn vizibil al păcatului avea să fie unul dintre *topoi* structuranți ai discursului asupra Păcatului și Mântuirii. Un imn al lui Simeon Noul Teolog (secolele X–XI) aduce o dovadă grăitoare:

Iar trupurile, cum spuneam, se vor strica și putrezi, chiar și cele ale sfinților, dar vor învia așa cum au fost semănate: grâu curat, grâu sfințit, vase sfinte ale Duhului Sfânt ca unele curățite foarte, vor învia acum slăvite, strălucind și fulgerând ca lumina dumnezeiască. Sufletele sfinților care au locuit în ele vor străluci atunci mai presus decât soarele și se vor face asemenea Stăpânului, ale Cărui dumnezeiești legi le-au păzit. Dar atunci vor învia și [trupurile] păcătoșilor așa cum au fost semănate în pământ: noroioase, împuțite, pline de putreziciune, vase necurate, neghină a răutății, foarte întunecoase ca unele care au făcut lucrurile întunericului și unelte a tot felul de rele ale semănătorului celui rău; și ele vor învia nemuritoare și duhovnicești, dar asemenea întunericului. Iar sufletele nenorocite, și ele întunecoase și necurate, se vor face unindu-se cu ele asemenea diavolului, ca unele care au imitat lucrurile lui și au păzit poruncile lui, împreună cu care vor fi rânduite în focul cel nestins, fiind trimise în întuneric și tartar sau, mai bine zis, vor fi trase în jos pe măsura greutății lor, după păcatele pe care le poartă fiecare, și vor petrece acolo în vecii vecilor.[23]

Acest text, în care culoarea întunecată a corpului este asimilată păcatului, insistă asupra caracterului universal al Învierii, subliniind în același timp aspectul ineluctabil al căderii corpurilor-suflete „negre" în tenebrele Tartarului. O anume rezistență la izgonirea definitivă a „etiopianului" de partea damnaților se observă în iconografie încă din Evul Mediu[24]



17. Hans Memling, *Judecata de Apoi*, 1467–1471, ulei pe lemn, 222 × 321 cm, Musem Narodowe, Gdańsk

și se manifestă limpede în una dintre operele majore din zorii Timpurilor Moderne, retablul *Judecății de Apoi* de la Gdańsk, datorat lui Hans Memling[25] (1467–1471, fig. 17).

Formatul de triptic ales de artist convine perfect structurii antitetice a temei. Ocupând întregul spațiu al celor trei panouri, reprezentarea corpurilor înviate ascultă de o schemă simetrică, în care ascensiunea calmă a aleșilor are drept contrapondere căderea în vârtej a damnaților. Cristos, așezat pe un curcubeu și înconjurat de cei doisprezece apostoli și de intercesorii Maria și Ioan Botezătorul, confirmă prin gesturile brațelor sale caracterul irevocabil al separării. Pe pământ, chiar sub el, arhanghelul Mihail, în platoșă strălucitoare, cu balanța în mână, îndeplinește ordinele Judecătorului suprem, salvând sufletele-trupuri ale celor drepți și trimițându-le în



18. Hans Memling, *Judecata de Apoi*, detaliu

infern pe cele ale păcătoșilor. Psihomahia se animă însă prin câteva detalii semnificative, care perturbă această simetrie prea perfectă: prins de partea drepților, unul dintre înviați e disputat de forțele Răului și Binelui, și spectatorul ar avea dificultăți dacă ar încerca să prevadă cine va fi învingătorul în această luptă acerbă: îngerul, sau demonul. Voleurile laterale, unul ocupat de treptele suind spre paradis, celălalt, de căderea în infern, restabilesc echilibrul imaginii, care amenința să se rupă. În pofida prezenței unor episoade dramatice și destabilizante, compoziția pare să respecte o anumită ordine și să asculte de o anume simetrie. Două detalii din panoul central contribuie la acest efect. Este vorba despre doi bărbați cu pielea neagră. Unul din ei se pregătește să traverseze frontiera care separă panoul central de voleul din stânga, ceea ce îl va conduce, înțelegem, direct în paradis (fig. 18), pe

când celălalt figurează printre damnați, în grupul nefericiților care nu vor scăpa de flăcările gheenei, care ocupă voleul din dreapta. După toate probabilitățile, Memling citează într-un mod foarte personal pasajul din Evanghelia după Matei care face referire la „toate neamurile pământului“ (*omnes tribus terrae*) prezente în ziua Judecății (Matei 24, 30). Chiar în absența unor precedente iconografice sau a unor surse exegetice directe, mesajul transmis de triptic e clar: în momentul Judecății de Apoi, diferențele etnice, deși reale și în unele cazuri vizibile, nu vor afecta nici mântuirea, nici damnarea, care nu depind decât de faptele bune sau rele. Există nemernici negri și albi (și ei vor fi pedepsiți), așa cum există drepți negri și albi (și ei vor fi mântuiți).

*

* *

Marile narațiuni în formă de triptic create de pictorii nordici către 1500 (fig. 13 și 17) ascultă, în ce privește compoziția și distribuția personajelor, de aceeași schemă simetrică, ce acordă individului cu piele neagră un loc semnificativ, invitând la reflecție. Artiștii stabilesc totuși cu greu o legătură directă între discursul cu privire la originea umanității, așa cum l-a imaginat cineva ca Bosch (fig. 13), și discursul despre sfârșit, așa cum apare el în tripticul lui Memling (fig. 17). Incertitudinile privind păcatul originar și ispășirea lui persistă, și iconografia Judecății de Apoi este prima care suportă consecințele. Astfel, în secolul al XVII-lea, problema pusă de aparența corpului înviat a generat un imaginar textual și iconografic asupra căruia merită să poposim.[26]

Când Rubens a acceptat din partea prințului Wolfgang Wilhelm comanda unei impunătoare *Judecăți de Apoi* destinate să decoreze, începând cu 1618, biserica iezuiților din Neuburg an der Donau[27] (fig. 19), el își va fi reamintit de



19. Peter Paul Rubens, *Marea Judecată de Apoi*, 1617, ulei pe pânză, 608,5 × 463,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München

celebra întrebare și de nu mai puțin celebrul răspuns al Sfântului Pavel în Întâia Epistolă către Corinteni:

> Cum înviază morții? Și cu ce trup au să vină? Nebun ce ești! Tu ce semeni nu dă viață dacă nu va fi murit. Și ceea ce semeni nu este trupul ce va să vie, ci grăunte gol, poate de grâu sau de altceva din celelalte; iar Dumnezeu îi dă trup, precum a voit, și fiecărei seminţe un trup al său. [...] Se seamănă (*trupul*) întru stricăciune, înviază întru nestricăciune; se seamănă întru slăbiciune, înviază întru putere; se seamănă trup firesc, înviază trup duhovnicesc.[28]

Pentru a rezolva, măcar în parte, dilemele suscitate de acest celebru pasaj care agita spiritele comentatorilor de secole[29], pictorul putea să-i consulte pe iezuiți[30], fără a neglija însă soluțiile picturale propuse de predecesorii cei mai celebri, între care Michelangelo sau Tintoretto.[31] Dat fiind contextul teologic al epocii, tratatul lui Johannes Molanus *De picturis et imaginibus sacris, pro vero earum usu contra abusus*, publicat pentru prima oară la Louvain în 1570 și reeditat în mai multe rânduri în deceniile următoare, făcea dovada unei supleți aparte în abordarea unor astfel de chestiuni:

> Cât despre cei înviați din morți, studioșii într-ale picturilor sacre au cercetat dacă nu cumva ar fi mai de folos ca aceștia să fie înfățișați nu ca prunci, copii ori bătrâni, ci ca tineri în floarea vârstei. În această privință, marele Augustin este, după obiceiul lui, chibzuit: „Toți vor învia, spune el (în *Despre cetatea lui Dumnezeu*, cartea a XXII-a, capitolul 16), cu statura pe care fie au atins-o, fie ar fi trebuit s-o atingă la tinerețe. Totuși, n-ar dăuna cu nimic nici dacă forma corpului ar fi cea din copilărie sau de la bătrânețe, de vreme ce nu va mai rămâne în minte și în trupul însuși nici un beteșug. Așa încât, chiar de ar susține cineva că fiecare om va învia în aceeași stare trupească în care a murit, n-avem de ce să ne contrazicem cu el într-o dispută obositoare."[32]*

---

* Traducerile din latină și greacă ale unor texte care nu au apărut până acum în limba română au fost făcute de Georgeta-Anca Ionescu (n. red.).

După toate aparențele, această soluție de compromis e cea asupra căreia se oprește Rubens, întârziind, cu înclinația sa obișnuită pentru aspectele cele mai tangibile ale corpului uman, asupra caracteristicilor individuale ale personajelor resuscitate. În această mare pictură de altar, „carnea spirituală" a acestora poartă semnele irevocabile ale vârstei, sexului și culorii epidermei. Sursa primă a inspirației artistului rămâne Matei:

> Când va veni Fiul Omului întru slava Sa și toți sfinții îngeri cu El, atunci va ședea pe tronul slavei Sale. Și se vor aduna înaintea lui toate neamurile, și-i va despărți pe unii de alții precum desparte păstorul oile de capre. Și va pune oile de-a dreapta Sa, iar caprele de-a stânga (Matei 25, 31–33).

Predilecția lui Rubens pentru compozițiile dinamice se manifestă strălucit în modul în care opune spirala luminoasă a ascensiunii celor drepți vârtejului sumbru al căderii damnaților. Primii comentatori ai artei lui Rubens, între care Roger de Piles, s-au oprit cu lux de detalii asupra dificultăților picturale pe care le prezintă tema Judecății de Apoi, întârziind mai ales asupra felului în care pictorul a reluat și rezolvat într-o serie de compoziții reprezentarea „căderii damnaților":

> Căderea damnaților e subiectul cel mai dificil pe care îl poate trata un pictor, în care să aibă prilejul de a-și demonstra aptitudinile sau ignoranța, și iată unele dintre rațiunile care se pot invoca: fiind vorba de o cantitate foarte mare de figuri, este nevoie de multă ingeniozitate și de o minte fertilă din partea pictorului și de multă varietate în operă; natura, care este obiectul pictorului și de la care el primește cele mai bune sfaturi și cele mai importante ajutoare, devine aici aproape inutilă; extrema dificultate de a face un model să stea în atitudinile potrivite pentru subiect necesită o imaginație vie și exactă, un spirit drept, just și bine înarmat cu regulile artei și cunoașterea efectelor naturii;

damnații fiind de toate sexele și toate stările, trebuie ca pictorul să evite repetiția și să deseneze, cum se spune, fără manieră; cum subiectul n-a fost vreodată văzut, imaginația care compensează acest neajuns trebuie să fie nu doar vie, ci frumoasă și bine ordonată, pentru a produce ceva extraordinar și în același timp verosimil. [...] Artificiul coloritului, minunat în acordul său, în opoziția sa și în varietatea carnațiilor între atât de numeroase figuri nude, nu e cea mai neglijabilă dintre perfecțiunile tabloului. Sunt atâtea frumuseți în ansamblul și detaliile acestei opere, încât ar fi necesar un lung discurs pentru a-i face o descriere precisă; și, până la urmă, recunosc că cel pe care m-aș strădui să-l compun ar fi cu mult mai prejos decât ideea pe care o concep. Voi adăuga doar că o astfel de operă, care este disperarea damnaților, este și cea a pictorilor.[33]

În lumina acestor observații, putem vedea în *Marea Judecată de Apoi* o operă de demonstrație. Se regăsesc în ea, într-adevăr, toate dificultățile de care vorbește Roger de Piles, printre care „varietatea carnațiilor între atât de numeroase figuri nude" nu e cea din urmă.[34] Pictorul evidențiază persistența „diferențelor" în cadrul tumultului ultim, între altele prin prezența în centrul compoziției a unui personaj cu pielea neagră, semn tulburător al unei alterități definite etnic în chiar ceasul învierii (fig. 20). Această prezență e indiciul unei mize complexe și răspunde unei duble provocări, picturală și exegetică, rezolvată prin modul iscusit în care Rubens comentează textul Evangheliei după Matei, care precizează în două rânduri că în fața tronului lui Dumnezeu vor fi chemate „toate neamurile pământului" (*omnes tribus terrae, omnes gentes*) (Matei 24, 30; 25, 32).

Prezența unui negru solitar în *Marea Judecată de Apoi* are valoarea unei *pars pro toto*, în măsura în care acest unic accent „etnic" e suficient pentru a sugera multitudinea „diferențelor" chemate la o nouă viață prin trompetele angelice. Acest detaliu sub formă de sinecdocă nu e însă lipsit de implicații și totul ne face să credem că el rezultă dintr-o reflecție iconografică profundă, care a condus la o opțiune târzie.



20. Peter Paul Rubens, *Marea Judecată de Apoi*, detaliu

Prima idee a artistului poate fi reconstituită grație schiței în ulei a *Judecății de Apoi* aflată la Gemäldegalerie din Dresda[35]. Schema compozițională e aceeași cu cea care structurează versiunea finală (fig. 19), dar diferențele de detaliu abundă.[36] Cea mai importantă dintre ele are legătură, tocmai, cu negrul. Absent în schița pregătitoare, el apare în tablou, ceea ce ne îndeamnă să ne interogăm cu privire la locul pe care Rubens a dorit să i-l acorde în economia Mântuirii, așa cum este ea ilustrată de această operă. În marea pânză concepută sub influența iezuiților din Neuburg, acest „maur" chemat la o nouă viață iese din mormânt și e încă în parte înfășurat în lințoliu. Capul, care se detașează pe orizontul a ceea ce este, după toate probabilitățile, Valea lui Iosafat, loc mitic al Învierii, desemnează un punct focal, subliniind în același timp un paradox: dacă privirea bărbatului negru este orientată către damnații aflați în cădere liberă la stânga sa, el se alătură, pe de altă parte, grație unei iscusite torsiuni a corpului său, spiralei suitoare a aleșilor care duce spre dreapta lui Cristos. Această postură ambiguă e dublu interesantă, căci ea pune în scenă nu numai un discurs asupra „diferenței", ci și un altul, de o și mai mare acuitate, privind „mântuirea diferitului".

În raport cu soluția lui Memling (fig. 17 și 18), cea a lui Rubens (fig. 19 și 20) abordează problema disjuncției proiectând toate implicațiile contradicției asupra uneia și aceleiași figuri, cea a negrului înviat, plasată de această dată în centrul virtual (care nu e și centrul geometric) al compoziției. *Dispositio* rubensiană e abilă, căci ea sugerează, în termenii psihologiei formei și percepției, o indeterminare fundamentală. Axul imaginar al tabloului, care se suprapune cu axul Mântuirii reprezentat de corpul lui Cristos-Judecător, plasează corpul negrului de partea damnaților, în timp ce dinamica intrinsecă a acestui corp îl plasează în spirala ascensională a aleșilor, ceea ce înseamnă că el e condus către paradis.

Se poate presupune că iezuiții care i-au servit, după toate probabilitățile, drept consilieri lui Rubens au avut cuvântul lor de spus în această opțiune, care reflectă idei vehiculate de ordin; dar aceste idei își vor găsi expresia scrisă cea mai elaborată abia câțiva ani mai târziu: în 1624, în al doilea capitol al tratatului său consacrat condiției trupurilor-suflete după Înviere, părintele Martín de Roa livrează textul cel mai complet, după știința mea, privind soarta negrului:

> Unii sunt bruni în țările lor, și ajunși în altele își păstrează tenul; cu atât mai mult cu cât această culoare nu e în ei vicioasă, ci naturală. Rezultă de aici că e mai verosimil ca ei să învieze cu această culoare, neafectați de imperfecțiunile care o însoțesc îndeobște; căci carnația, și trăsăturile chipului, și contururile corpului vor fi atât de agreabile, vor avea un asemenea luciu, atâta grație și strălucire, încât vor produce în această frumoasă Cetate a Cerului o varietate pe cât de admirabilă, pe atât de plăcută și recreativă. Negrul nu va fi obscur, ci viu și lucios, cum e culoarea lignitului, străbătută de vine de sânge și pătrunsă în toate părțile de o luminozitate mai strălucitoare decât cea a Soarelui, care îi va da o grație de necrezut. Și negrul nu e un lucru nepotrivit frumuseții; căci ea constă nu atât în culoare, cât în suavitatea coloritului, care poate fi tot așa de bine negru și alb, fiind delectabil pentru privire; și tot așa cum Preafericiții nu vor fi de umoare sanguină (deși aceasta e cea mai perfectă dintre toate): ci fiecare va învia cu umoarea pe care o avea trăind pe pământ; la fel se va întâmpla cu culoarea: nu toți vor avea tenul cel mai frumos, ci pe cel care va conveni fiecăruia. Așa va fi cu negrul pentru cei cărora el le era natural pe lume.[37]

Dacă textul iezuitului conferă negrului o nouă demnitate, integrându-l în mod concret în economia Mântuirii, marea pictură a lui Rubens constituie traducerea vizuală cea mai îndrăzneață a acestui discurs. Discipolii și epigonii săi, precum Jacob Jordaens în a sa *Judecată de Apoi* de la Luvru din 1653[38], nu vor mai avea decât să gloseze în jurul discursului

maestrului, multiplicând corpurile negre înviate și diversificându-le atitudinile.

FRUMUSEȚI NEGRE

Cum am văzut deja, în ochii călătorului, Celălalt este, în primă instanță, „un corp" și doar accidental sau prin incidență „un chip". La fel se întâmplă la Bosch, care își populează universul cu siluete sumbre, dar indefinite. Este, poate, unul dintre motivele pentru care, în călătoria sa prin Țările de Jos și aflat în vizită la contele de Nassau pe 27 august 1520, Dürer pare să nu fi fost în nici un fel impresionat de *Grădina deliciilor* (fig. 13), care îl frapase atât de puternic, cu trei ani mai devreme, pe Antonio de Beatis. În însemnările în care relatează vizita sa la palatul din Bruxelles, artistul german menționează frumusețea edificiului, vederea splendidă care se descoperă de pe înălțimile lui, calitatea unei picturi de Hugo van der Goes și întârzie asupra impresiei pe care i-a produs-o contemplarea unui mare meteorit, căzut pe domeniul seniorului.[39] Nici un cuvânt despre Bosch însă.

Unul dintre motivele acestei tăceri poate să fi fost faptul că interesul artistului față de figurile alterității se îndreptase deja de bună vreme în altă direcție, focalizându-se pe studiul chipului ca loc al manifestării individului (fig. 7), dar și ca spațiu al convergenței stereotipurilor (fig. 9). Dacă există ceva cu adevărat tulburător în atenția pe care Dürer o acordă „Celuilalt" negru, este modul în care el ezită între o simplificare sistematică a fizionomiilor în sensul unei generalizări și cercetarea expresiei individuale. Înainte de toate, este clar că pentru Dürer, ca și pentru majoritatea contemporanilor săi, negrul scapă canonului în vigoare:

Există mari diferențe între albi și negri. Chipurile negrilor sunt arareori frumoase, din pricina nasului lor prea plat și a buzelor groase; în plus, gambele lor au o formă care le face mai puțin agreabile de privit decât cele ale albilor. Dar am văzut eu însumi negri care aveau corpul atât de bine format, încât ar fi fost dificil de găsit ceva mai frumos.[40]

Se citește aici în filigran posibilitatea unui clivaj al criteriilor estetice în funcție de obiectul contemplării, aprecierea corpului negru devansând-o pe cea a chipului negru. Cu toate acestea, atenția artistului se concentrează cu mai mare forță asupra studiului chipului, și nu a corpului. La nici câteva luni după vizitarea colecției contelui de Nassau, marcată de ceea ce aș numi „cecitatea în fața *Grădinii deliciilor*", Dürer a realizat unul dintre cele mai emoționante portrete de negru ale Timpurilor Moderne. E vorba de celebrul desen cu acul de argint reprezentând-o pe Katharina, slujnica neagră a gazdei sale din Anvers, João Brandão, comite al regelui Portugaliei (fig. 21).

Katharina e o slujnică (în însemnările sale de călătorie, el se referă la ea ca la „maura lui Brandão"[41]), are douăzeci de ani – cum aflăm din inscripția care însoțește portretul – și, judecată conform criteriilor estetice pe care tocmai le-am evocat, nu e o frumusețe. Dar ea este, fără nici o îndoială, „o persoană". Dürer se apropie de ea plin de curiozitate, firește, dar și cu simpatie și înțelegere. Culoarea epidermei ei e sugerată prin utilizarea savantă a hașurilor și umbrelor, iar trăsăturile chipului sunt redate cu atenție, fără a fi șarjate sau stereotipate. Deși individualizată cu grijă, Katharina nu e totuși o parteneră de dialog, cel mult un obiect de studiu. Și ea știe acest lucru. Slujnica maură a lui Brandão „consimte", dar – antrenată în acest joc inechitabil – pleacă privirea.



21. Albrecht Dürer, *Katharina Brandão*, 1521, ac de argint pe hârtie, 20 × 14 cm, Galleria degli Uffizi, Florența

Va trebui să așteptăm alte câteva decenii pentru ca femeia neagră să ridice privirea (fig. 22). Se asistă atunci la nașterea și cristalizarea unui imaginar bogat al „frumuseții sumbre", ale cărei urme pot fi detectate atât în artele figurative, cât și în poezie, în jurul anului 1600. E totuși impresionant să con-



22. Danese Cattaneo (?), *Venus neagră*, după 1581, bronz, 33,2 cm, Luvru, Paris

statăm că, în evocările plastice, ca și în cele literare, autonomia estetică a „negrului" rămâne relativă, căci se înscrie întotdeauna într-o poetică a „contrastului", în care „albul" e implicit sau tacit prezent.

Apariția și difuzia excepțională a iconografiei „Venerei negre" poate fi înțeleasă în lumina acestei observații. Se cunosc mai bine de douăsprezece statuete reprezentând femei negre nude, ținând cu o mână o oglindă și cu cealaltă o pânză. Autografia lor e incertă, dar toate dau dovadă de o

sensibilitate stilistică și de o știință a iconografiei proprii Renașterii târzii și înrudite cu Școala de la Fontainebleau.[42] În stadiul realizării plastice, iconografia picturală a lui Venus, de origine venețiană, sau cea a „femeii făcându-și toaleta" capătă „corp", ca să spunem așa. Și acest corp este negru. Vechiul atribut al oglinzii este privilegiat, în acest caz particular, datorită proprietăților lui autoreflexive. „Venus neagră" este prezentată într-un proces de identificare speculară care relativizează, dar fără a anula complet, imaginarul alterității. Asistăm la un fel de clivaj în ceea ce privește relația dintre identitate și alteritate. Toate aceste statuete din bronz polisat, care ating o înălțime de aproximativ 30 cm, sunt obiectele unei plăceri optice destinate unor spectatori occidentali (deci albi). Acestui scenariu vizual, care vizează invariabil punerea în scenă a alterității, i se opune un altul, cu dominantă identitară. Oglinda ținută în mâna dreaptă, obiectul-cheie al acestei puneri în scenă, atrage atenția asupra chipului ca loc de manifestare al persoanei. Cât despre pânza din stânga, atribut tradițional al „femeii la scăldat", ea se referă la corp, și în particular la igiena lui. Contemplarea se îndreaptă către strălucirea corporală și este locul în care intervine trecerea subtilă, dar încărcată de sens, între stadiul iconografic și realizarea materială a acestui obiect al plăcerii.

Bronzul e polisat cu cea mai mare grijă, așa încât suprafața corpului devine din sumbră scânteietoare, strălucitoare, luminoasă. „Venus neagră" ne oferă șansa de a asista la acest fenomen rar. Exploatarea unui material – bronzul polisat – face ca stilul și iconografia să se pună reciproc în valoare. Această sinergie se realizează într-o poetică plastică a paradoxului, cea a „negrului scânteietor".

Tema literară a negreții lucitoare e totuși veche și cunoaște în aceeași epocă numeroase formulări poetice, chiar dacă imaginea „metalului polisat", concept de o mare originalitate

atașat limbajului sculptural însuși[43], nu revine decât arareori în repertoriul figurilor poetice proprii autorilor manierismului și barocului. În această privință, distincția supremă îi revine lui Giambattista Marino, autorul unui celebru sonet care laudă o „frumusețe neagră", adresând o provocare „frumuseții fildeșului" în numele frumuseții abanosului, el însuși dotat cu o strălucire proprie, deși „sumbră"[44]. Tocmai această antiteză fildeș–abanos e cea care va fi exploatată în cadrul esteticii materialului formulate de poezia manieristă franceză:

Sumbră divinitate, a ta splendoare neagră
Scânteie-n flăcări sumbre ce totul pot să ardă
Nimic n-are zăpada pentru a-ți fi asemeni
Și Fildeșul acuma-i învins de Abanos.

Georges de Scudéry

Superb Monstru al Naturii, cu-adevărat obrazu-ți
E negru cât se poate, dar nespus de frumos.
Iar Abanosul luciu care te-mpodobește
De albul fildeș mult mai presus se arată.

François Tristan L'Hermite

Astru a cărui întunecime pare să te-ncunune
Strămuți în strălucire obscuritatea ta
Arăți în adevăr că Frumusețea
În Abanos sau Fildeș vrăjește deopotrivă.

Urbain Chevreau[45]

Parcurgând aceste texte, regăsim o sensibilitate estetică identică celei care a guvernat realizarea seriei sculpturale a „Venerelor negre". S-ar putea spune că negreața aruncă o provocare albeții, devenind ea însăși luminoasă, scânteietoare.

Imaginarul estetic și erotic atașat frumuseții feminine negre e considerabil mai frecvent decât cel care se referă la bărbatul negru. Acesta nu este totuși inexistent, chiar dacă e mai tardiv și se fixează mai trudnic. În mod semnificativ,

frumusețea masculină neagră nu se construiește decât atunci când are loc o inversiune de „gen" în relația subiect–obiect, astfel încât privirea feminină își revendică autonomia asupra corpului masculin. Exemplul cel mai marcant în acest sens este furnizat de unul dintre primele romane – datorat unei femei – care interoghează relația de putere între cel care privește și obiectul acestei priviri. În pofida acestei răsturnări fundamentale, opera autoarei engleze Aphra Behn *Oroonoko or The Royal Slave* (1688) pune în scenă stilistica negreții care domina în epocă și despre care am văzut că nu reușea să se definească altfel decât prin „contrast". Dat fiind că e vorba de una dintre operele-cheie ale studiilor postcoloniale, îmi voi limita considerațiile la un pasaj al acestei cărți, și anume descrierea, prin ochii autoarei, a unui personaj negru, la început prinț, apoi sclav:

> El pătrunse în încăpere și mi se adresă, ca și celorlalte femei, cu o grație perfectă. Era mai degrabă înalt, dar cum nu se poate mai frumos proporționat; sculptorul cel mai celebru n-ar fi putut realiza un corp mai admirabil format, din cap până-n picioare. Chipul său nu avea acea colorație negru brun-ruginie de care au parte majoritatea ființelor acestei nații, ci era de un abanos perfect sau de un negru strălucitor ca antracitul. Avea ochii cei mai redutabili cu putință și foarte pătrunzători; albul lor era ca neaua, ca și dinții. Nasul era drept și roman, în loc să fie african și strivit. Gura, de formă nespus de delicată, departe de buzele groase răsfrânte atât de obișnuite la ceilalți negri. Întreaga proporție și alură a chipului său erau atât de nobile, de armonioase, încât, cu excepția culorii, nimic din cele pământești n-ar fi putut fi mai frumos, mai plăcut și mai seducător. Nu-i lipsea nici o grație care să nu poarte amprenta adevăratei frumuseți. Pletele îi cădeau pe umeri asistate de artă, adică le încrețea servindu-se de o tijă de pană și le purta pieptănate cu grijă. Iar perfecțiunile spiritului său nu erau mai prejos decât cele ale persoanei sale; căci știa să vorbească admirabil aproape despre toate subiectele; oricine l-ar fi auzit vorbind ar fi fost convins de eroarea de a crede că un spirit strălucit nu se poate găsi decât printre bărbații albi.[46]

Se va fi observat că descrierea se bizuie pe o abundență de superlative și de propoziții adversative. Oroonoko e cel mai grațios, cel mai armonios, cel mai plăcut, cel mai seducător. Unicul său defect e... de a fi negru. Dar și în această privință frumusețea abanosului o depășește pe cea a „negrului brun-ruginiu", iar „strălucirea ochilor negri ca antracitul" (spre a nu mai vorbi de „strălucirea spiritului" său) compensează culoarea lui neagră: „cu excepția culorii, nimic din cele pământești n-ar fi putut fi mai frumos".

La Aphra Behn, prezentarea lui Oroonoko are toate caracteristicile unei fantasme erotice, ceea ce autoarea lasă să se înțeleagă cu destulă claritate (el este „cum nu se poate mai frumos proporționat"). S-ar părea însă că această fantasmă se supune, la rândul ei, unei paradigme extrinsece a frumuseții masculine, conotate cultural („sculptorul cel mai celebru n-ar fi putut realiza un corp mai admirabil format"). Dacă citim cu atenție întregul pasaj, ne convingem că descrierea lui Oroonoko, care culminează cu „nasul drept și roman", „gura delicată" și „pletele căzându-i pe umeri", e în chip secret guvernată de modelul suprem al grației și frumuseții masculine, reprezentat în epocă de statuara antică, a cărei operă emblematică era Apollo Belvedere.[47]

Chiar dacă privirea naratoarei e într-adevăr catalizatorul capabil să facă să interacționeze canonul occidental și diferența etnică, demersul ei trebuie înțeles în contextul mai larg al circulației formelor și ideilor în zorii Timpurilor Moderne. Astfel, n-aș exclude influența unor reușite formale și tehnice anterioare asupra deplasării operate de autoarea engleză când trece de la o frumusețe masculină „marmoreeană", ca aceea a lui Apollo Belvedere, la un „Apollo de abanos", ca Oroonoko. Cele mai importante dintre aceste



23. L'Antico (Pier Jacopo Alari Bonacolsi, supranumit l'Antico), *Apollo Belvedere*, către 1490, bronz, 40,8 cm, Ca d'Oro, Veneția

reușite îmi par a fi transpunerile în bronz cizelat ale marii statui de la Belvedere, al cărei autor este aproape miticul Pier Jacopo Alari Bonacolsi, supranumit l'Antico[48] (fig. 23). Asta nu diminuează cu nimic interesul pe care trebuie să-l acordăm strategiei textuale a Aphrei Behn. Dimpotrivă, ea ne permite să înțelegem că alteritatea neagră s-a construit nu în mod autonom, ci în sânul unor fuziuni formale și într-un dialog permanent cu marile exemple a ceea ce cultura occidentală definea în acel moment ca normă.

PATA

Etiopicele lui Heliodor din Emesa, autor din secolul al III-lea sau al IV-lea al erei noastre, reprezintă unul dintre primele romane din istoria literaturii.[49] În epoca modernă, opera s-a bucurat de un succes considerabil. A fost tipărită la Basel în 1534, tradusă în franceză în 1547 de Jacques Amyot și în engleză în 1569 de Thomas Underdowne. Cervantes și Tasso, între alții, și-au găsit în ea surse de inspirație.

În pofida articulării complexe a relației dintre episoade, povestea însăși e destul de simplă. O prințesă etiopiană, abandonată la naștere de mama sa, regina Persina, este transportată la Delfi, unde e crescută de grecul Haricles sub numele de Haricleea și devine preoteasă a lui Artemis. Pe când asistă la jocuri sportive la Atena, ea întâlnește printre participanți un tânăr tesalian pe nume Teagene, și cei doi se îndrăgostesc unul de celălalt. Ei părăsesc Grecia conduși de înțeleptul egiptean Calasiris și după mai multe aventuri pe mare naufragiază în Egipt. Acolo trec prin încercări dificile, împreună și separat, înainte de a ajunge în Etiopia, unde domnesc părinții Haricleei, regele Hidaspes și regina Persina. Prizonieri, necunoscuți, sunt pe punctul de a fi imolați zeului Soare, când

bătrânul Haricles sosește din Grecia și are loc recunoașterea așteptată. Povestea se termină, așa cum se cuvine, prin căsătoria eroilor.

Narațiunea e construită pe o tramă simbolică care leagă Sudul de Nord și Nordul de Sud. Axa e formată de Nil, iar Grecia și Etiopia reprezintă extremele. În centru se află Egiptul, în speță cetatea sfântă Memfis, loc sacru aflat la jumătatea drumului între Delfi și Meroe. Cât despre intrigă, ea e în deplină armonie cu această polarizare: totul se joacă în jurul sau din pricina zămislirii aparte a Haricleei, frumusețe albă născută din părinți negri.

Secretul acestei misterioase concepții nu se dezvăluie decât târziu, mai precis în a patra carte a romanului (adică în inima însăși a narațiunii), și rădăcinile lui se afundă în credințe străvechi privind influența imaginilor asupra formării fătului: în momentul uniunii cu soțul ei, Hidaspes, care e negru, regina Persina, neagră și ea, ar fi privit cu prea multă insistență o pictură reprezentând o Andromedă blondă.[50] Dincolo de funcția ei de cheie narativă, confesiunea reginei, inscrisă în caractere egiptene pe panglica cu care și-a înfășat copilul abandonat, capătă o valoare specială, căci ea dezvăluie drama unui metisaj deghizat, și prin asta incomplet, pretins, trucat. Pentru o privire modernă, principalul interes al acestui roman constă mai puțin în apologia hibridării culturale, cum s-ar putea crede într-o primă instanță, cât în istoria eșecului ei. Dar să citim panglica în care era înfășat corpul expus al pruncului:

> Eu, Persina, regina Etiopiei, celei care nu are încă nume și care nu mai e fiica mea de când i-am dat naștere, îi dau acest ultim dar, pe care am brodat povestea mea tristă. [...] Nu pentru că aș fi vinovată te-am părăsit, copilă, încă de la naștere și nu din această pricină te-am luat de la tatăl tău, Hidaspes, martor îmi este strămoșul neamului nostru, Soarele. Trebuie totuși să mă dezvinovățesc în fața ta, fiica mea, dacă ai să trăiești, și în fața celuia care te va găsi, trimis de zei, și în fața tuturor oamenilor, explicându-le de ce te-am lepădat. Neamul nostru i-a avut ca strămoși printre zei pe Soare și Dionysos, printre semizei pe Perseu și Andromeda și, odată cu ei, pe Memnon. Cei care au ridicat palatul regal l-au împodobit de-a lungul vremurilor cu picturi inspirate din întâmplările acestora. Tablourile care înfățișează faptele lor sunt în încăperile bărbaților și în galerii, numai tablourile eroilor Andromeda și Perseu împodobesc camera de dormit. Eram acolo, odată, amândoi. La zece ani de la căsătoria noastră, Hidaspes și cu mine încă nu aveam copii. Ne odihneam și adormisem de căldură. Tatăl tău s-a unit cu mine, supunându-se, cum mi-a spus el, unui vis, și am simțit atunci că voi avea în curând un prunc. Până la nașterea ta au fost numai serbări publice și sacrificii de mulțumire închinate zeilor. Regele aștepta un moștenitor al neamului său. Tu te-ai născut albă, cu o față palidă care nu semăna cu cea a etiopienilor. Știam pricina, căci, atunci când tatăl tău mă îmbrățișase, eu avusesem în fața ochilor tabloul care o înfățișa pe Andromeda goală pe când Perseu o ajută să coboare de pe stâncă, și, din neferícire, tu semănai la culoarea pielii cu ea. Dându-mi seama de aceasta, am hotărât să scap de o moarte plină de ocară, știind bine că acea culoare a pielii tale avea să trezească bănuiala adulterului (căci nimeni nu putea crede în această întâmplare extraordinară). M-am hotărât să te încredințez unei soarte nesigure, dar mai bune, cred eu, decât o moarte sigură hărăzită copiilor din flori.[51]

Să reflectăm la acest text, cu ceea ce spune și ceea ce trece sub tăcere. Persina revendică o dublă origine, divină și umană, din care fac parte atât Soarele (divinitate a Sudului ars de astrul divin), cât și diverse personaje ale panteonului greco-roman. Decorația palatului regal al etiopienilor, așa cum e descrisă de regină, lasă însă să se presupună predominanța unui imaginar greco-roman, ceea ce va avea repercusiuni asupra romanului familial. Imprudenta contemplare a imaginii Andromedei în momentul împreunării va fi cauza directă a evenimentelor

viitoare. Textul e aici eliptic, căci el nu precizează dacă Andromeda din pictură era albă. El spune doar că ea era „complet goală". Atât această indicație, cât și tăcerea cu privire la adevărata culoare a pielii nude a Andromedei accentuează caracterul fantasmatic al scenei. Ne aflăm în fața unui joc complex, în care echilibrul între natură și cultură înclină către cel de-al doilea termen, cu atât mai mult cu cât „albeața" Andromedei este ea însăși o pură construcție culturală, a cărei autenticitate a fost pusă la îndoială, de altfel, în repetate rânduri.[52]

Să ne amintim că, potrivit mitului – pe care cititorii lui Heliodor îl cunoșteau bine –, Andromeda era o prințesă etiopiană (ceea ce explică, de altminteri, prezența ei în palatul din Meroe) și culoarea pielii ei nu e explicit menționată în textul fondator al *Metamorfozelor* lui Ovidiu.[53] „Albirea" ei este un fenomen estetic și cultural, rezultând dintr-un proces mai degrabă lent.

Să presupunem pentru o clipă că pictura contemplată de Persina în secolul al IV-lea („tabloul care o înfățișa pe Andromeda goală, pe când Perseu o ajută să coboare de pe stâncă") ar fi semănat cu cea descrisă în detaliu în *Eikones* al lui Filostrat, celebră culegere de *ekphraseis* din secolul al III-lea:

> Nu, aici nu este Marea Roșie, iar aceștia nu sunt locuitori ai Indiei, ci vezi niște etiopieni și un erou grec în Etiopia, și lupta primejdioasă a eroului, în care se avântă din iubire. [...] Așadar pictorul cinstește această [poveste] și o compătimește pe Andromeda fiindcă a fost abandonată monstrului. Lupta s-a încheiat deja și monstrul zace întins pe țărm, zvârcolindu-se într-o baltă de sânge – de aceea marea e roșie –, în vreme ce Eros o eliberează pe Andromeda din lanțuri. După obicei, Eros este pictat cu aripi, însă, lucru neobișnuit, apare ca un tânăr care încă gâfâie, vădindu-se ostenit după o trudă îndelungă; căci înainte de înfruntare Perseu a înălțat rugă către Eros ca acesta să vină și să se năpustească împreună cu el asupra fiarei, iar Eros a auzit ruga grecului și a venit. Fata este încântătoare fiindcă are pielea albă, deși [e] în Etiopia, precum și chipul îi e încântător; ar întrece o fată din Lydia în grație, o fată din Attica în eleganță, o fată din Sparta în robustețe. O înfrumusețează și împrejurarea prielnică; pare neîncrezătoare, bucuroasă și temătoare deopotrivă, și privește țintă la Perseu, începând să-i trimită o urmă de surâs. Acesta, nu departe de fată, stă lungit în iarba moale și înmiresmată, își zvântă pe pământ sudoarea și ține ascuns capul Gorgonei, ca nu cumva, de s-ar nimeri pe-acolo vreun trecător, să fie preschimbat în piatră văzându-l. Mulțime de păstori de vite îi aduc să bea lapte și vin, etiopieni încântători, cu neobișnuita lor culoare [a pielii] și cu zâmbetul lor aspru, prin care se arată mulțumiți; cei mai mulți se aseamănă între ei. Perseu primește bucuros darurile și, sprijinindu-se în cotul stâng, își ridică pieptul și și-l umflă gâfâind, fără s-o scape din priviri pe fată. [...] Fiind el frumos din fire și rumen în obraji, lupta i-a îmbujorat și mai mult chipul și vinele i s-au umflat, cum se-ntâmplă de obicei când răsufli iute. Multă recunoștință are să primească de la fată.[54]

Să presupunem, de asemenea, că Persina, cu ochii fixați asupra picturii, a cunoscut în brațele soțului său același crescendo ca acela descris în textul lui Filostrat și că a simțit, în momentul culminant al îmbrățișării (și al contemplării), că „va avea în curând un prunc". Culoarea pielii pruncului astfel conceput ar fi atunci determinată nu biologic, ci cultural, iar „albeața" ei ar fi o albeață adversativă. Ca și Andromeda („încântătoare fiindcă are pielea albă, deși [e] în Etiopia"), progenitura regilor din Meroe ar fi „diferită" mai ales în raport cu Ceilalți, cu „culoarea lor stranie".

Dacă Andromeda era (cel puțin în tabloul lui Filostrat) rezultatul (fantasmatic) al incarnării, al supralicitării frumuseții grecești, Haricleea era și ea, nu mai puțin, toate acestea. Chiar și în Grecia, unde destinul avea s-o conducă, aparițiile ei aveau să producă o impresie puternică. Dar e semnificativ că, descriind-o, Heliodor nu specifică rolul culorii pielii în

efectul produs de tânăra etiopiană, şi asta tocmai pentru că la Delfi sau Atena albeaţa ei (dobândită în mod miraculos, e drept) nu constituia o „diferenţă“ vizibilă. Dacă există totuşi o „diferenţă“, ea e semnalată prin hiperbola albeţii, care e strălucirea. Astfel, Haricleea este descrisă ca „orbind[u-l] cu frumuseţea ei [...] (căci faţa îi strălucea din pricina emoţiei [...] şi privirea îi devenise şi mai vie)“ (Cartea întâi, XXI, p. 208); ca având un păr „[p]roaspăt ca trandafirul şi blând ca razele de soare“ (Cartea a treia, IV, p. 257); se vede „în ochii acestui copil o scânteie divină“ (Cartea a doua, XXXI, p. 246); strălucirea unei torţe aprinse e „întunecată de lumina ochilor ei“ (Cartea a treia, IV, p. 257); ochii ei, „asemenea razelor care străbat prin nori, l-au orbit [pe Teagene] prin strălucirea lor“ (Cartea a şaptea, VII, p. 349).

Motivul forţei sau „magiei“ privirii e constant în roman (el se manifesta deja în scena centrală a concepţiei prin „amprentă matricială“), dar el capătă o valoare specială în prezentarea apariţiilor publice ale Haricleei. Evidenţiind „ardoarea“ ei, el semnalează într-adevăr, în mod subliminal, „diferenţa“ pe pământ grecesc a tinerei etiopiene, descendentă directă a Soarelui.

Dialectica Sud–Nord, negru–alb se îmbogăţeşte astfel prin motivul splendorii, capabilă să oculteze o întunecime intrinsecă, dar disimulată, aşadar invizibilă. În ce-l priveşte pe iubitul Haricleei, Teagene, de origine tesaliană, culoarea deschisă a pielii sale marchează dintru bun început „diferenţa“ lui specifică, căci intrarea sa în scenă are loc în momentul în care acest tânăr erou, descendent autentic al lui Ahile, e capturat pe coasta africană de tâlhari egipteni cu „tenul negru“ şi cu o „înfăţişare respingătoare“ (Cartea întâi, III, p. 190). Asistăm la un veritabil scenariu al învierii, cu o cromatică perfect calculată, în care forţa magică a privirii amoroase joacă din nou un rol fundamental:

> Plin de răni, el părea că-şi revine cu greu dintr-un somn adânc, vecin cu moartea. Şi totuşi frumuseţea lui bărbătească părea încă plină de vigoare, iar sângele care îi păta obrazul îi sporea albul strălucitor al pielii. Cu toată suferinţa ce-i îngreuna pleoapele, el şi-a ridicat privirea, atrasă de vederea tinerei fete, şi aceasta a fost de ajuns ca să-l facă să-şi revină.[55]

În epoca modernă acest pasaj din *Etiopicele* a fost adesea ilustrat, atât în ediţiile tipărite ale romanului lui Heliodor, cât şi în picturi autonome, artiştii accentuând, după caz, contrastele cromatice şi estetice între „buni“ şi „răi“.[56] În schimb, reprezentările picturale ale scenei cruciale din roman, cea a împreunării Persinei cu Hidaspes în prezenţa picturii reprezentând-o pe Andromeda, sunt rarisime, ceea ce se explică, probabil, prin raţiuni de bună-cuviinţă. Opera cea mai importantă dintre toate este cea aparţinând ciclului inspirat de *Etiopicele* lui Heliodor, realizată de Karel van Mander III către 1640[57] (fig. 24).

Scena ne introduce în camera de culcare a cuplului regal din Meroe, surprins într-un moment de intimitate amoroasă. Regele şi regina sunt negri şi, dacă luăm în considerare canonul occidental al frumuseţii în epoca în care Van Mander îşi picta tabloul, ei sunt trataţi fără menajamente. Sunt negri şi lipsiţi de frumuseţe, dar nu încape nici o îndoială cu privire la regalitatea lor, chiar dacă însemnele puterii au fost pentru moment relegate în planul al doilea. Sceptrul, turbanul şi coroana au fost depuse pe o masă bogat decorată plasată în stânga, aşa încât mişcările regelui şi ale reginei au câştigat în libertate. Dar e vorba de o libertate relativă. Mâna regelui dezmiardă pieptul reginei, care exhibă în prim-plan un genunchi dezvelit. Însă corpurile celor două personaje rămân acoperite de stofe fastuoase şi ei poartă pe cap podoabe preţioase. Persina a păstrat chiar şi o diademă uşoară pe frunte, semn insistent al demnităţii ei regale. Toate aceste detalii sunt

absente din textul lui Heliodor, dar pictorul a ținut să le adauge, subliniind astfel că istoria ai cărei martori suntem, deși în aparență intimă, este în realitate profund politică. Preeminența figurii feminine în acest scenariu de politică amoroasă este un element important. Mica diademă de pe capul Persinei întărește poziția ei de „*woman on top*" și este parte integrantă din raportul privilegiat pe care regina neagră îl întreține cu pictura reprezentând-o pe blonda eroină greacă. Prin gest și privire, regina facilitează trecerea de la pictură la propriul său corp. Frumoasa Andromeda este o „imagine de opoziție", dar și o „imagine de contact", care se pretează unui transfer de ordin vizual și tactil. Privirea „fascinată" a Persinei, ca și brațul său acoperit de o stofă de culoare aurie joacă rolul de trăsătură de unire cu nuditatea blondă a Andromedei.

Hidaspes, fără a fi complet privat de atributele rangului și puterii sale, joacă aici un rol secundar. Privirea lui concupiscentă e îndreptată spre Persina și pare să ignore fantasma Andromedei. Cât despre regină, ea are un unic obiect al dorinței: imaginea. În acest scenariu, regele e cel mult martorul sau instrumentul inconștient al unui soi de inseminare imaginară. Nu ne vom mira, așadar, în fața reticențelor lui în momentul întoarcerii blondei Haricleea în țara sa natală. Nici dovezile materiale (giuvaierele sacre pe care prințesa e în măsură să le arboreze), nici mărturiile orale (cea a marelui gimnosofist Sisimitres), nici dovezile scrise (panglica) nu reușesc să-l convingă pe rege de paternitatea sa: „Dacă noi amândoi suntem etiopieni, cum am fi putut avea, în răspăr cu bunul-simț, un asemenea copil?"[58] Răspunsul e în cel mai înalt grad justificat și nu poate veni decât de la... tablou:

> Slujitorii au primit porunca să aducă tabloul. Îndată ce acesta a fost adus alături de Haricleea, s-a iscat un mare tumult, pentru că cei care înțeleseseră ceva din ce se vorbea și se întâmpla le spuneau acum celorlalți, și cu toții erau cuprinși de uimire și de bucurie din pricina unei asemănări atât de perfecte. În cele din



24. Karel van Mander III, *Hidaspes și Persina în fața tabloului Andromedei*, către 1640, ulei pe pânză, 110 × 220 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel

> urmă, Hidaspes nu a mai avut nici o îndoială și a rămas nemișcat, plin de mirare și bucurie. Atunci Sisimitres i-a spus: „Mai rămâne un singur lucru de văzut, de vreme ce e vorba de regat, de drepturile unei urmașe legitime la tron. Fata mea, dezvelește-ți brațul, aveai mai sus de cot o pată neagră. Poți să lași să se vadă ceea ce va fi o dovadă a familiei și a neamului tău." Haricleea și-a dezvelit îndată mâna stângă. O pată rotundă, ca de abanos, îi însemna brațul de fildeș.[59]

Juxtapunerea tinerei fete și a tabloului face spectacol, ca să spunem așa. E vorba de spectacolul „asemănării", spectacol în mod necesar public, pentru că pune în joc „poporul" și pe viitoarea sa regină. Ceea ce părea la început relatarea unei simple îndoieli privind paternitatea s-a transformat într-o narațiune mult mai complexă, căci e o narațiune politică. Scena comparației este, în acest sens, o construcție excepțională, care afectează raportul dintre aparență și esență. Dezvăluirea „petei", abil orchestrată de bătrânul preot, e punctul ei final. Haricleea „apare" frumoasă, blondă și albă ca o eroină



25. Karel van Mander III, *Regina Persina și regele Hidaspes o recunosc pe fiica lor Haricleea*, către 1640, ulei pe pânză, 109 × 194 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel

greacă, rămânând în același timp, în mod secret, dar esențial, neagră. Cuvântul nu este însă pronunțat și negrul nu este exprimat decât metaforic – „o pată rotundă, ca de abanos, îi însemna brațul de fildeș". Redusă și ascunsă, culoarea neagră nu e însă mai puțin importantă. „Pata de abanos" e un semn al filiației și al regalității, pentru că ea conferă prințesei „albe" dreptul de a ocupa tronul rezervat „negrilor etiopieni".

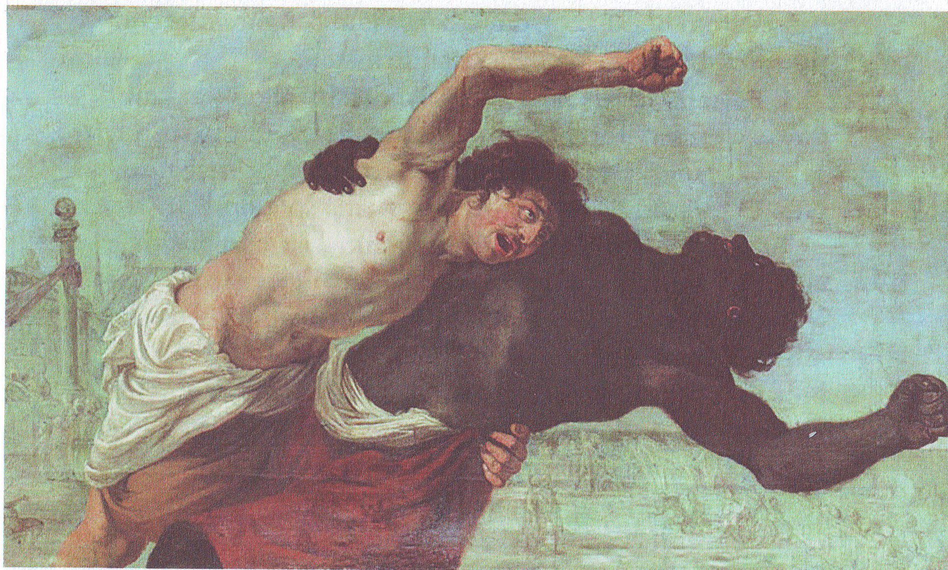
În tabloul pe care i-l consacră, Karel van Mander III oferă o interpretare aparte a acestei scene (fig. 25). Toate personajele menționate de text sunt acolo. Regele și regina și-au reluat jilțul regal și însemnele puterii. Ei ascultă pledoaria Haricleei, reacționând fiecare în felul său: regina e gata s-o primească în brațele sale pe fiica pierdută și regăsită, în timp ce tatăl, nițel perplex, rămâne încă în expectativă. Sisimitres e în umbră, dar lui i se datorează aducerea tabloului-martor și tot el e cel care, șoptindu-i la ureche Haricleei („Fata mea, dezvelește-ți brațul..."), desfășoară acum panglica care conține povestea misterioasei amprente materne.

Câteva personaje negre se văd în planul al doilea. Unul dintre ele e servitorul care a transportat tabloul din spațiul privat al camerei de culcare în cel în care are loc dezbaterea publică. Alături de el, abia schițat, se află „poporul".

Acțiunea e concentrată la maximum, iar compoziția e eliptică. Făcând dovada unei strategii picturale rafinate, Van Mander a plasat silueta Haricleei în fața tabloului, ocultând astfel personajul care ar trebui să se afle în el și care ar fi trebuit să constituie unul din cei doi termeni ai confruntării. Comparației Andromeda–Haricleea pictorul îi preferă suprapunerea sau, mai bine, substituția. Metaforic vorbind, Haricleea e „o a doua Andromedă", o Andromedă care iese din ramă, o prințesă etiopiană care ar fi trebuit (ar fi putut) să fie neagră, dar care e albă. Un element suplimentar se adaugă acestei strategii picturale de o mare îndrăzneală. „Brațul de fildeș" al Haricleei constituie, ca și în text, centrul episodului. Ținta privirilor, el trasează în același timp o mare diagonală pe tabloul vid de figuri. Dând curs injoncțiunii lui Sisimitres, Haricleea și-a suflecat mâneca, dar pictorul evită să ducă la bun sfârșit acțiunea de devoalare. În opera sa nu există nici zeiță albă, nici pată neagră. În centrul ei se află o tensiune produsă de o dublă absență, de un dublu vid.

*
* *

Mai degrabă decât istoria unei hibridări, *Etiopicele* sunt o fabulă despre colonizarea culturală. Contrastul alb–negru se înscrie în ele pe traseul unei dialectici a puterii care pune în balanță aparența și esența. Această opoziție tinde către un echilibru simbolic care are într-un anumit sens de a face cu rezoluția – simbolică și ea – unui vechi conflict care opune Sudul Nordului, lumea negrilor celei a albilor. Se înțelege că, odată dovedită



26. Karel van Mander III, *Teagene punându-l la pământ pe uriașul etiopian*, către 1640, ulei pe pânză, 116 × 205 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel

legitimitatea dinastică a tinerei fete abandonate pe nedrept, regatul din Meroe va avea în fruntea sa o regină – Haricleea – care va fi *în același timp* neagră și albă, albă și neagră.

Dar *Etiopicele* pun în evidență caracterul precar al acestui echilibru și cel, din nefericire ineluctabil, al unei basculări. Romanul este, în cele din urmă, purtătorul unui mesaj „colonial", iar personajul-cheie al acestui deznodământ paradoxal nu e altul decât... Teagene.

Tânăr din Tesalia, descendent direct al marelui Ahile, descris insistent ca având tenul „de un alb strălucitor" (Cartea întâi, II, p. 189), Teagene, soț promis etiopienei albe Haricleea, trece prin numeroase încercări înainte de a ajunge la mâna iubitei sale. Ultima dintre acestea, care e și cea mai

dificilă, e lupta cu un uriaș negru, campionul Meroebos. În reprezentarea acestei scene (fig. 26), Van Mander creează o adevărată narațiune a „luptei cu dublul"[60], atât de evidente sunt simetriile între cei doi combatanți, văzuți unul ca negativ al celuilalt, sau, mai precis, în asemenea măsură e Celălalt conceput ca negativ al Aceluiași. Aceeași opoziție se regăsește în descrierea literară a confruntării, unde expunerea detaliată a celor două tehnici de luptă echivalează cu a pune în scenă două moduri diferite de a concepe sinergia între corp și spirit:

> [...] etiopianul a fost adus în mijlocul spectatorilor. Aruncând în jur priviri mândre și disprețuitoare, el a înaintat încet și plin de importanță, agitându-și brațele și mișcându-și coatele ritmic. Când a ajuns în apropierea locului unde se aflau magistrații, Hidaspes l-a privit pe Teagene și i-a spus în grecește: „Străine, trebuie să lupți cu acest om, poporul îți poruncește!" „Să fie precum dorește" [...] și-a întins brațele înainte, s-a proptit bine cu picioarele în pământ și, cu genunchii îndoiți, cu umerii rotunjiți și cu gâtul aplecat, și-a încordat tot trupul, așteptând nemișcat începutul luptei. Când s-a uitat la el, etiopianul a surâs îngăduitor. Gesturile batjocoritoare arătau disprețul lui pentru un asemenea adversar; l-a atacat dintr-odată și, cu pumnul trimis ca dintr-o pârghie, l-a lovit în cap pe Teagene. S-a auzit zgomotul loviturii și el și-a umflat pieptul râzând prostește. Teagene însă, ca unul care frecventase școlile de gimnastică și era obișnuit cu întrecerile, cunoscând arta luptei lui Hermes, s-a hotărât să se retragă la început și, după ce își va fi dat seama de forța adversarului, să nu atace din față acest trup uriaș și feroce, ci să înfrângă forța brutală prin iscusință. Abia l-a atins celălalt și el s-a prefăcut că fusese lovit cu mult mai tare, întinzând gâtul și expunându-se să fie lovit în cealaltă parte. Etiopianul l-a atins din nou și el s-a dat înapoi, prefăcându-se că e gata să cadă cu capul în jos.
>
> Prinzând curaj, din dispreț față de adversar, etiopianul se pregătea să-i aplice o a treia lovitură fără să se păzească și-și ridică din nou brațul ca să lovească. Teagene însă s-a retras brusc, s-a ferit

aplecându-se și, prinzând cu brațul drept brațul stâng al adversarului, l-a scuturat strângându-l bine, în vreme ce avântul mâinii sale care lovise în gol l-a făcut pe om să se prăbușească la pământ; apoi, alunecând sub subsuoara acestuia, l-a prins pe la spate, în ciuda greutății de a-l cuprinde peste pântecul gras, l-a lovit puternic peste gleznele picioarelor de mai multe ori cu călcâiele, l-a silit să cadă în genunchi și, ținându-l cu picioarele, l-a apăsat pe pântece. Apoi l-a bătut pe etiopian peste pumnii în care se sprijinea și care-i susțineau capul, făcându-l astfel să cadă; i-a adus brațele de fiecare parte pe lângă tâmple și i le-a încrucișat la spate între umeri, silindu-l să se întindă cu fața la pământ. Văzând acestea, mulțimea a început să strige într-un glas plină de admirație, mai tare decât înainte [...].[61]

Astfel devine bărbatul grec demn de prințesa etiopiană și de tronul din Meroe, în mod „just și democratic", cum ne lasă să înțelegem romanul. Impresia cu care rămânem este că, în ultimă instanță, romanul nu e decât o abilă apologie a elenismului și a masculinității sale dominante, apologie camuflată sub aparențele unei narațiuni simbolice, cea a unei traversări aventuroase a Mediteranei și a unui lent suiș pe cursul Nilului către „imperiul negru" al Sudului extrem.

NEGRUL LUMINILOR

„Toți oamenii au pielea neagră, și anume mai mult sau mai puțin." Această propoziție, extrasă dintr-un discurs rostit de Petrus Camper în 1764, în cadrul unei sesiuni publice în amfiteatrul de anatomie de la Groningen[62], poate fi considerată emblematică pentru modul în care cele mai luminate minți ale secolului al XVIII-lea abordau ceea ce începuse să fie desemnat la acea vreme ca „diferență rasială".[63] Camper continuă:

Îmi este suficient că am dovedit prin observații anatomice asupra corpului nostru, și în particular asupra epidermei noastre, că nu există rațiuni pentru a crede că rasa negrilor nu se trage, la fel ca a noastră, din Adam, părintele comun al tuturor oamenilor. Că Adam va fi fost creat brun, smead, negru sau alb, va trebui să admitem că descendenții săi, din momentul în care s-au răspândit pe suprafața pământului, au trebuit în mod necesar să-și modifice trăsăturile și tenul potrivit climatului în care au ajuns să locuiască, alimentelor cu care se hrăneau și maladiilor de care se întâmpla să fie afectați. [...] Adăugați la acestea observațiile pătrunzătorului Le Cat și nu veți mai vedea nici o dificultate în a întinde împreună cu mine o mână fraternă negrilor și a recunoaște în ei veritabili descendenți ai primului om, pe care îl considerăm părintele nostru comun.[64]

A limpezi, a lumina ceea ce e întunecat, iată, potrivit celor mai reputați dermatologi ai secolului al XVIII-lea, una dintre sarcinile inconturnabile ale Luminilor. Metafora merită reținută, și Le Cat, unul dintre mentorii lui Camper, o utilizează cu insistență. Doar experiența științifică poate aduce, afirmă el, „o rază de lumină în subteranele obscure ale unui labirint imens"[65]. Pe urmele lui Le Cat, Camper observă, scrutează, disecă. A merge dincolo de epidermă pentru a pătrunde secretele culorii negre se dovedește, cu toate acestea, prea puțin clarificator:

[...] având ocazia să disec în 1758, la Amsterdam, un tânăr negru din Angola – relatează omul de știință olandez –, am găsit că sângele lui avea exact aceeași culoare cu al nostru și că partea medulară a creierului său era la fel de albă – dacă nu chiar mai albă – decât cea a europenilor.[66]

El adaugă, în aceeași ordine de idei, dar într-o notă de subsol: „Pentru a face acest lucru mai evident, am disecat în același timp creierul unui alb."[67] Aceeași constatare: nici o diferență! Rămâne însă semnificația demersului însuși: a



TRAITÉ
DE LA COULEUR
DE LA PEAU HUMAINE
EN GÉNÉRAL,
DE CELLE DES NEGRES
EN PARTICULIER,
ET DE LA MÉTAMORPHOSE
D'UNE DE CES COULEURS EN L'AUTRE,
SOIT DE NAISSANCE, SOIT ACCIDENTELLEMENT;
Ouvrage divisé en trois Parties.
PAR M. LE CAT,
Ecuyer, Docteur en Médecine, Chirurgien en Chef de l'Hôtel-Dieu de Rouen, Lithotomiste Pensionnaire de la même Ville, Professeur-Démonstrateur Royal en Anatomie & Chirurgie, Correspondant de l'Académie Royale des Sciences de Paris, Doyen des Associés Regnicoles, de celle de Chirurgie, Membre des Académies Royales de Londres, Madrid, Porto, Berlin, Lyon, des Académies Impériales des Curieux de la Nature, de S. Pétersbourg, de l'Institut de Bologne, & Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences de Rouen.

A AMSTERDAM.
M. DCC. LXV.

27. Frontispiciul tratatului lui Claude Nicolas Le Cat, *Traité de la couleur de la peau humaine en général, de celle des nègres en particulier, et de la métamorphose d'une de ces couleurs en l'autre soit de naissance, soit accidentellement* (Amsterdam, 1765), BNF, Paris

diseca pentru a compara. Se înțelege de aici că originile culorii epidermei se află dincolo de epiderma însăși. Dar unde, mai precis? Evident, nici în roșul sângelui, nici în albul masei cerebrale. Camper le reperează în „țesutul reticular", membrană colorată „formată din întrețeserea capilarelor pielii, ale căror fibre sunt ușor de observat la mână și la picior, dând la o parte cu grijă epiderma"[68].

În pofida schimbării paradigmei, care a devenit din „mitică" „științifică", vechea dualitate negru–alb e în continuare prezentă. Nimic mai simptomatic în această privință decât titlul

tratatului de dermatologie al lui Le Cat: *Tratat privind culoarea epidermei umane în general, și cea a negrilor în particular, și metamorfoza uneia din aceste culori în cealaltă fie prin naștere, fie prin accident.* Prejudecățile privind culoarea neagră continuă să obsedeze spiritele, ca și cele privind figurile intermediare. Frontispiciul ediției din 1765 vădește o strădanie de a plasa chestiunea culorii epidermei într-un context mai amplu (fig. 27). Într-un peisaj luxuriant, o doamnă (evident albă) e așezată sub un polog. Un african (evident negru) îi face umbră, o asiatică (în principiu galbenă) îi servește o băutură răcoritoare, în timp ce un indian („piele-roșie") își caută încă, s-ar părea, vocația exactă în sânul acestui univers colonial. Gravura construiește de asemenea (și mai ales) un discurs figurativ în jurul raportului dintre identitate și alteritate. În mod oarecum paradoxal, negrul e cel care ia în posesie oglinda doamnei, instrument emblematic al căutării sinelui, pentru a o așeza sub ochii „ultimului venit" („pielea-roșie"), pe care îl invită să se confrunte cu identitatea sa.[69] În josul paginii, inscripția în latină, extrasă din Virgiliu, e o adevărată proclamație a diversității: pe pământ nu există doar o singură culoare și toate chipurile diferă între ele (*„non vultus, non color unus"*).

Problema culorii negre trebuie abordată în contextul „diferenței universale" care, spune Le Cat, „împodobește suprafața pământului". El o definește înainte de toate prin propoziții adversative: nu e o boală, e un fenomen care nu provine nici din bilă, nici din sânge, ci dintr-un „suc nervos", pe care autorul îl botează *æthiops animal.*[70] Colorația pielii, în special raportul alb–negru, e în funcție de cantitatea de *æthiops* prezentă în organism. Cum se vede, suntem aici la un pas de descoperirea „melaninei".

Ca toți dermatologii secolului al XVIII-lea[71], Le Cat avea o adevărată obsesie a formelor mixte, îndeosebi a figurii

negrului-alb, care agitase deja spiritele în secolele precedente.[72] El are încredere în opinia potrivit căreia „în centrul Africii, al acestei părți a vechii lumi al cărei interior este pentru noi atât de nou, în mijlocul unei vaste populații maure, poate fi descoperită o rasă de oameni albi ca laptele, având aceeași formă și aceeași fizionomie ca cea a compatrioților lor negri“[73], și nu respinge cu totul credințele privind rolul „imaginației mamelor“, asupra căreia preferă să lase să planeze misterul. Dar partea cea mai interesantă a secțiunii pe care o consacră formelor mixte e formată din descrierile de caz, între care cel mai semnificativ este cel cunoscut până azi sub numele de „negresa părintelui Gumilla“:

> Părintele Gumilla, autor al lucrării *Historia del Orinoco*, a văzut în Cartagena Indiilor în 1738 o fiică a unei negrese pătată simetric în negru și alb din cap până-n picioare: capul era acoperit de un păr negru buclat, în mijlocul căruia era o piramidă de fire crețe, albe ca neaua, ale căror vârfuri ajungeau în creștetul capului, iar baza era între sprâncene; jumătatea lor interioară era albă și buclată, iar exteriorul, negru și creț: în centrul acestei piramide albe era o pată neagră regulată, ca alunițele Doamnelor noastre. Chipul era de un negru-deschis, cu pete de o culoare mai vie; o altă piramidă albă mergea de la gât la adâncitura de sub buza inferioară, deasupra bărbiei. Această copilă avea la mâini ca niște mănuși negre și la picioare un fel de ghetuțe de un negru-deschis, cenușiu; pe piept și pe umeri, un fel de pelerină neagră; restul corpului era pătat de alb și negru.[74]

Această descriere avea să facă școală și avea să fie la originea unor reprezentări picturale în care privirea științifică se îmbina cu intenția artistică. Este, de exemplu, cazul tabloului lui Joaquim Manuel da Rocha (fig. 28), care rezistă oricărei tentative de clasificare precisă (e vorba de un portret? de un studiu dermatologic?)[75] „Piramida albă“ de care vorbește Camper e acolo, deși își îndreaptă vârful spre rădăcina

nasului, nu spre creștetul capului. Se regăsesc, ca atare, și alte caracteristici, cum ar fi marile zone de negru sub formă de „mănușă“, „ghetuță“ sau „pelerină“. Cum vedem, avem aici de a face cu un limbaj descriptiv comun textului și imaginii și ne putem întreba care sunt motivațiile profunde care au condus la utilizarea unor metafore vestimentare pentru a desemna zonele de piele neagră.

Răspunsul ne e dat, poate, de faptul că pielea albă era încă înțeleasă ca „adevărata piele“, cea neagră servind drept pată supra-adăugată sau, dacă vrem, de „supra-piele“. Este inversată astfel – lucru uimitor, dar semnificativ – ordinea componentelor acestei „piei duble“, în care negrul ar trebui să joace rolul de „fond“, iar albul, cel de „pată“. Înțelegem, totodată – cum sugerează atât tabloul, cât și textul –, că nuditatea negrului și cea a albului sunt diferite: albul nud e mai nud decât negrul, în timp ce negrul nud este totuși „îmbrăcat“ cu propria sa piele.

Dermatologia Luminilor, care s-a aplecat de asemenea, cu multă atenție, asupra cazurilor inverse (cele ale albilor deveniți dintr-un motiv sau altul negri), a ajuns în general la concluzia, fundamental discriminatoare, că albinismul rezultă dintr-un fenomen de recuperare a albeții originare, în timp ce „înnegrirea“ albilor s-ar explica printr-o boală de piele.[76] În primul exemplu (cel al negrului bălțat), albeața e parțial *recuperată*, în timp ce în al doilea (cel al albului înnegrit) ea e *atacată*.

Există totuși un caz în care, în loc să atace albeața, negrul o poate pune în evidență. Lucrul e menționat de Le Cat, deși doar în trecere, în descrierea „negresei părintelui Gumilla“, când, vorbind despre o pată neagră situată în mijlocul piramidei imaculate (detaliu absent din tabloul lui Joaquim Manuel da Rocha), o compară cu „alunițele Doamnelor noastre“. Comparația e interesantă, căci, la fel cu metaforele preluate din limbajul vestimentar, în moda secolului



28. José Padró, *Negrul bălțat*, către 1910 (copie după originalul de Joaquim Manuel da Rocha, 1786), ulei pe pânză, 154 × 100 cm, Museo Nacional de Antropología, Madrid



29. *Portretul Mariei Ladvenant y Quirante*, gravură, în Emilio Cotarelo y Mori, *Maria Ladvenant y Quirante: primera dama de los teatros de la corte* (Madrid, 1896), Museo Nacional del Teatro de Almagro, Madrid

al XVIII-lea alunița e un accesoriu care se aplica *pe* piele, dar pentru a-i accentua strălucirea, nu pentru a o ascunde[77] (fig. 29). E vorba, în fond, de urmele reziduale ale vechii estetici, întemeiate pe antiteza negru–alb, care era deja deplin activă în secolele al XVI-lea și al XVII-lea (fig. 4–6). Indicațiile de tehnică picturală pe care le dă Le Cat trebuie interpretate în contextul acestei estetici: „negrul cel mai frumos



30. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Jean-Baptiste Belley, deputat de Santo Domingo în Convenție*, 1797-1798, ulei pe pânză, 158 × 111 cm, castelele Versailles și Trianon, Versailles

pentru pictură se face din fildeș calcinat"[78] – o observație care are, fără îndoială, o semnificație simbolică, mai degrabă decât o valoare factuală.

E de ajuns să luăm în considerare două dintre cele mai cunoscute portrete de „negri" de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, pentru a constata în ce mod a fost reluată și reformulată opoziția negru–alb. Portretul „cetățeanului" Jean-Baptiste Belley de Girodet[79] (fig. 30) a fost expus pentru prima oară la Élysée în 1797 cu titlul *Portret de negru*, apoi la Salonul din 1798 ca *Portretul lui C. Belly, ex-reprezentant al Coloniilor*. Cariera personajului oferă un foarte bun exemplu al noii demnități a bărbaților de culoare în Epoca Luminilor. Sclav de origine senegaleză, eliberat probabil la puțin timp după sosirea lui pe insula Santo Domingo (Haiti), devenit căpitan de infanterie, apoi deputat al Convenției în 1793, Belley a petrecut câteva luni la Paris, ocazie cu care s-a întâlnit cu Girodet și a pozat pentru el. Portretul a rămas multă vreme proprietatea artistului, înainte de a intra în colecțiile statului.

Belley se prezintă spectatorului ca un om liber. Poza lui e nonșalantă, veșmintele sale stau mărturie pentru calitatea lui de deputat, subliniată, în plus, de detalii precum panașul din pene tricolore sau eșarfa care îi încinge brâul. Dar poate și mai important decât simbolismul cromatic republican este cel care rezultă din raportul negru–alb, reliefat cu un scop evident. Bustul de marmură al cărui soclu servește drept sprijin deputatului celebrează figura abatelui Raynal, dispărut în 1796, autor al unei monumentale *Histoire des deux Indes* (1770). Savantul cunoscut pentru virtuțile sale republicane (Raynal) și deputatul haitian (Belley), unul mort, celălalt în viață, unul alb, celălalt negru, unul de marmură, celălalt din carne, formează o unitate de o forță aparte, un fel de ființă bicefală a cărei siluetă se detașează pe cerul aceleiași patrii. Soclul statuii de care se sprijină cotul deputatului are constanța și fermitatea



31. Marie-Guillemine Benoist, *Portretul unei negrese*, 1800, ulei pe pânză, 81 × 65 cm, Luvru, Paris

marmurei și o culoare greu de definit. E vorba, s-ar putea spune, despre o „culoare hibridă" sau, mai bine, o „culoare metisă".

Dialogul opoziției culorilor este, de asemenea, trăsătura care iese în evidență în *Portretul unei negrese*, pe care Marie-Guillemine Benoist l-a prezentat la salonul din 1800[80] (fig. 31). Modelul e anonim, dar puternic individualizat. Fiind vorba

de o femeie neagră, poza, de inspirație rafaelescă, amintind de portretul *Fornarinei* al maestrului italian, ar putea fi percepută ca o provocare. În plus, opera conține aluzii la ideologia republicană, fundamentală și pentru portretul lui Belley.

Portretul unei negrese a fost pictat și expus, cum am menționat mai sus, în fericitul interludiu care separă abolirea sclaviei prin decret, în 1794, de restabilirea ei, în 1802.[81] Emblema tricoloră e prezentă și aici, ca și în portretul lui Belley, dar în mod aluziv. O stofă albastră odihnește pe spătarul scaunului, o pânză albă acoperă partea de jos a corpului și capul. Albul imaculat al pânzei și fondul deschis fac să iasă puternic în evidență culoarea și textura pielii.[82] Unul din brațe se detașează în prim-plan, având aproape aerul unei ființe vii autonome, ca pentru a întări caracterul exemplar al operei, construite printr-o supralicitare a vechilor structuri cromatice cu dominantă antitetică. Rezultatul e de o calitate și de o modernitate dificil de întrecut, depășind evident ceea ce era pe atunci norma, de unde și atacul frontal al părții celei mai conservatoare a criticii:

Nu știu dacă e talent
Negrul peste alb să-l pui,
Cum se vede în pictură;
Contrastul rănește ochii,
Pe cât e relieful mai vădit,
Pe-atât portretul pare mai hidos.[83]

Lectura acestui comentariu critic și a altora asemănătoare ne face să înțelegem că, departe de a vedea pacificarea unui conflict, Epoca Luminilor a fost, dimpotrivă, momentul lui de efervescență extremă.

Musée du Louvre, Dist. RMN-GP / Angèle Dequier *fig. 2, 31*
Museo Nacional de Antropología, Madrid. Foto: Arantxa Boyero Lirón *fig. 28*
Museo Nacional del Prado, Dist. RMN-GP *fig. 13*
Museumslandschaft Hessen Kassel / Ute Brunzel / The Bridgeman Art Library *fig. 25*
Muzeum Narodowe, Gdańsk, Polonia / The Bridgeman Art Library *fig. 17, 18*
National Galleries of Scotland, Dist. RMN-Grand Palais / Scottish National Gallery Photographic Department *fig. 4, 5*
Österreichische Nationalbibliothek *fig. 34*
Photo Josse / Leemage *fig. 56, 75*
Pinacoteca di Brera, Milano, Italia / Alinari / The Bridgeman Art Library *fig. 10*
Private Collection / Giraudon / The Bridgeman Art Library *fig. 6*
Raffael / Leemage *fig. 21, 33, 36, 37, 64*
Rijksmuseum, Amsterdam *fig. 67, 68*
Rijksmuseum, Amsterdam, The Netherlands / DeAgostini Picture Library / The Bridgeman Art Library *fig. 42*
RMN-GP (Château de Versailles) / Gérard Blot *fig. 30*
RMN-GP (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi *fig. 11, 22, 70* / Gérard Blot *fig. 40*
RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda *fig. 52*
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2014 *fig. 8*
Staatsgalerie Stuttgart *fig. 12*
The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA *fig. 54, 77*
The Trustees of the British Museum. All rights reserved *fig. 46*

Drepturi rezervate *fig. 29, 47, 57, 74*

Cuprins